CARL LOEWES WERKE

Gesamtausgabe der

BALLADEN,

LEGENDEN, LIEDER UND GESÄNGE

für eine Singstimme

im Auftrage der Loeweschen Familie herausgegeben

von

DR. MAX RUNZE



BAND VI

Französische, spanische und orientalische Balladen



Verlag von BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig

Brüssel · London · New York ·

V.A. 1806.

Complete set - S.B.N. - 0: 576.28990.6
This volume - S.B.N. - 0: 576.28992.2

Republished in 1970 by Gregg International Publishers Limited
Westmead, Farnborough, Hants., England

Printed in offset by Franz Wolf, Heppenheim/Bergstrasse
Western Germany

Vorwort zu Band VI.

»Loewe bleibt überall deutsch, ja er ist der deutscheste aller Meister!« — so urteilte gestern mir gegenüber, wenige Stunden nach seiner Meistervorführung der »Nächtlichen Heerschau« der grösste Sangesmeister der deutschen Nation: **Eugen Gura.** Und doch steht diesem deutschen Meister eine solche Kraft der Objektivität in der Darstellung und Schilderung anderer Völker und Länder zu Gebote, weiss er den Lokalton der verschiedensten Nationen mit so unvergleichlicher Treue wiederzugeben und deren Landeseigentümlichkeiten so treffend zu zeichnen, dass diese seine Kunst geradezu Bewunderung erheischt.

Loewe ist nicht nur der umfassendste aller Gesangs-Komponisten, sondern muss auch als deren objektivster gelten!

Über beides belehrt uns von Neuem der nachstehende VI. Band.

A. Notizen zu den französischen Balladen.
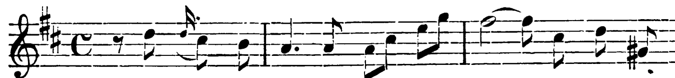
Nr. 1. Der Feldherr. Vorlagen: 1) Die Original-Ausgabe im Verlage von **Wilhelm Paul,** Dresden (»Der Feldherr. Die Glocken zu Speier. Landgraf Ludwig. Drei historische Balladen. Op. 67«).

2) Loewes erster Entwurf im Studienheft A, S. 41 A, umgekehrt, u. S. 40 B, umgekehrt.

S. 2, Accol. 2, T. 3 und Accol. 3, T. 1, Singst. Die Vorschläge finden sich in der Orig.-Ausg. wie im Entwurf als undurchstrichene Achtel. Man könnte der Ansicht sein, dass dieselben als kurze zu gelten haben, da L. in den auf die angeführten Takte folgenden Takten im anscheinenden Gegensatz dazu die Vorschläge als Achtel mit dem nun zum Achtel gewordenen Viertel verbunden hat. Indes halten wir mit anderen Loeweforschern dafür, dass Loewe für das an beiden Stellen eintretende Wort »Traumbild« auf die Silbe »Traum« einen langen Vorschlag beabsichtigt hat. Wir lassen es daher bei der doppelt überlieferten Fassung.
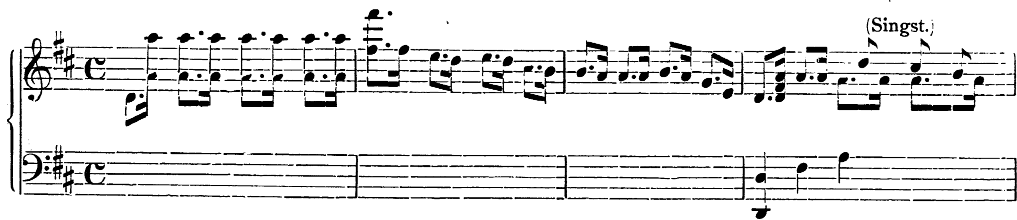
Aus dem Entwurfe von Loewes Hand sei noch mitgeteilt:

S. 3, Accol. 2, T. 2 letzte Hälfte ff. Singstimme so:
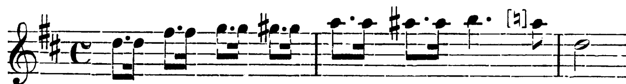


Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass Loewe die spätere, Energie und Todesverachtung atmende, Fassung endgiltig vorzog.

S. 3, Accol. 3, T. 3 ff. Dieses Zwischenspiel war, abweichend von der späteren Fassung, ursprünglich folgendermassen entworfen:
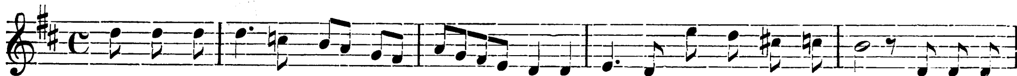


Obiges Zwischenspiel (zwischen den Worten: »Gebieten will ich diesem Tod« und »So ritt er durch Kairos Gassen«) hätten wir nicht ungern beibehalten, da es dem heroischen Sinn des Feldherrn Bonaparte charakteristischen Ausdruck giebt, und zudem eine zu häufige Wiederkehr der folgenden Klavierphrase (die sich nun auch schon anstatt obiger Stelle findet) dadurch vermieden wäre; indes folgen wir der Original-Ausgabe, in der Annahme, dass Loewe der in ihr hervortretenden Fassung den Vorzug gegeben hat.

S. 4, Accol. 3, T. 1 ff. Dieses Zwischenspiel war nach der Skizze ebenfalls ursprünglich anders gedacht:



Die Stelle: »Um seinen Hals fällt mit Verlangen«, S. 5, Accol. 4, lautet, weniger ausdrucksvoll als in der endgiltig festgestellten Fassung, im Entwurfe so:



Der Text rührt von **Otto Friedrich Gruppe** (1804—1874) her, Gedichte 1835, S. 191. — Variante: S. 5, Z. 3 und tritt vor die Geliebte hin. — Der Besuch Napoleons bei den Pestkranken zu Jaffa (Ende Mai 1799; vgl. Geschichte des Kaisers Napoleon von P. M. Laurent S. 169; von einem solchen Besuche in Kairo berichtet die Geschichte nichts) ist auch auf einem bekannten Bilde von Jean-Antoine Gros dargestellt; vermutlich auf letzteres wies König **Friedrich Wilhelm IV.** in jenem Gespräch mit Loewe im August 1853 zu Putbus hin (siehe Band V unserer Gesamt-Ausgabe p. IX u. X, woselbst auch ein Urteil des Königs über diese Loewesche Ballade sowie dessen kritische Bedenken gegen die geschichtliche Richtigkeit des in der Ballade geschilderten Vorganges erwähnt werden). »Der Feldherr« ist komponiert 1837, erschienen 1838.

Nr. 2. Sanct Helena. Vorlagen: 1) Die Handschrift, im Besitze des Herrn **Robert Lienau** und von diesem freundlichst zur Verfügung gestellt.

2) Die **Schlesinger**sche Original-Ausgabe. (Op. 126). Auf dem Titelblatt über der Überschrift eine von Wolken getragene, mit 7 Sternen überwölbte, Lyra.

S. 10, T. 1, letztes Achtel, Singst. In Vorl. 1 *f*; in 2 *sf*, wohl auf irrthümliche Lesung zurückzuführen, da in der Handschrift *f* (wohl auf Grund nachträglichen flüchtigen Schreibens) ausgelöscht erscheint.

S. 10, Accol. 3, T. 2. *fortissimo* nur in Vorl. 1, vor *con strepito*.

S. 11, Accol. 2, T. 1. *sf* nur in Vorl. 1.

S. 11, Accol. 3, T. 3, r. Hnd. In Vorl. 2 (Druckfehler) *cis*; Vorl. 1 hat richtig *d*.

S. 11, Accol. 3, T. 1 u. 2. Vorl. 1 Schlachten Donner, Vorl. 2 Schlachtendonner.

S. 12, T. 1. Der Vorschlag vor dem *a* im Bass in der Orig.-Ausg.: Accord-Vorschlag *a e*; in der Vorl. 1 lediglich *a*.

Die Bemerkung »für Bass oder Bariton« am Kopfe der Handschrift rührt von der Hand des Verlegers her, ist aber wahrscheinlich im Einverständnis mit dem Komponisten gemacht und infolgedessen auf das Original-Titelblatt übergegangen.

3) Der Entwurf im Skizzenbuche B, S. 24B und 25. Derselbe bietet keine bemerkenswerten Abweichungen.

Der Text rührt von **Karl August Timotheus Kahlert** her (1807—1864), Romanzen 1834 S. 7: »Der Verbannte«. — Variante: S. 11, Z. 3 die Schlachtendonner sind verhallt.

Loewe hatte ursprünglich daran gedacht, dieses Werk mit der »Uhr« und dem »Trommelständchen« zu einem Opus zusammenzunehmen, wie aus dem im 4. Bande dieser Gesamt-Ausgabe p. XI mitgeteilten Briefe Loewes hervorgeht. Die Änderung der Überschrift der »Verbannte« in »Sanct Helena« dürfte Loewe selbst vorgenommen haben. Komponiert wurde das Werk vor dem November 1853; es erschien 1858.

Nr. 3. Der fünfte Mai. Vorlagen: 1) Die Handschrift Loewes, im Besitze der Königlichen Bibliothek.

S. 14, T. 1 Pfte. r. Hnd. Nach der Hdschr. müsste das Arpeggio-Zeichen nur vor den Noten der l. Hnd. stehen; doch vermuten wir, dass das Fehlen desselben im Manuskript nur auf ein Versehen des Komponisten zurückzuführen ist. Vergl. S. 15, T. 2.

2) Der erste Entwurf Loewes im Studienheft A, S. 41B umgekehrt und S. 42 umgekehrt. Die spätere Handschrift Loewes liess sich aus diesem Entwurf in Geringfügigkeiten ergänzen; in Takt 9 unter der halben Note *d* (auf »Ruh«) die markierte Halbe *g*; ähnlich in Takt 26, wo im Entwurf auf das Wort »Schall« nur das *g* steht; aber auch diese Note darf nur als markiert gelten, die zur eigentlichen Stimmenführung gehörende Note *g* schrieb er — ganz seinen Sparsamkeits-Grundsätzen bei seinen Entwürfen entsprechend, erst gar nicht hin, da solches aus der obigen ähnlich laufenden Stelle klar war. Es lag ihm offenbar an den kleinen unterzeichneten Noten *g*, um durch sie dem ganzen Stück einen ausgeprägteren Basscharakter zu verleihen, den man in Verfolg dessen noch vervollständigen könnte, indem man unter die Ganze *e* S. 13 Accol. 4, T. 3 die Oktave kleinzeichnet.

Über den Verfasser des Textes ist nichts zu ermitteln gewesen: mit Manzonis gleichnamiger Ode, die Goethe verdeutschte, hängt das Gedicht nicht zusammen, (auch bei den von Goedeke, Grundriss 1. Auflage 3, 1352, angeführten Verdeutschungen Manzonis findet sich in den dieselben begleitenden Notizen keinerlei Hinweis auf unsere Dichtung). Loewe selbst scheint den Text, wie er auch sonst, falls seine Kunstgrundsätze es geboten, zu thun beliebte, hin und wieder abgeändert zu haben, worauf man aus Verbesserungen in der Handschrift schliessen könnte, z. B. S. 13, Accol. 2, T. 2 »denn sie rufen dem« für: »weil sie dem«, Accol. 3 T. 3 »so« für »schon«. In der Loewe-Jubiläums-Nummer vom 30. November 1896 bei Rühle & Hunger-Berlin war »der 5. Mai« (recht fehlerhaft) ohne Verlagsrecht abgedruckt.

Nr. 4. Die nächtliche Heerschau. (La revue nocturne.) Vorlage: Die Original-Ausgabe im Verlage von **H. Wagenführ**, Berlin.

S. 16, T. 2, l. Hnd. Dritte Vorschlagsnote in der Vorl. *es*; nach dem Beispiele des vorhergehenden und des nachfolgenden Taktes war dafür besser *e* zu setzen.

S. 22, T. 3, r. Hnd. Dritte Note in der Vorl. d statt f, Druckfehler.
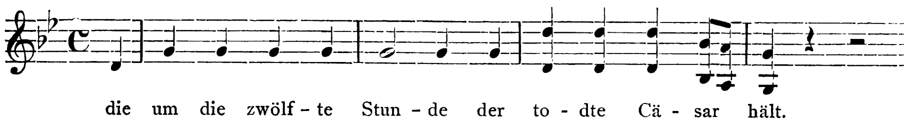
Für »Elisäischen« war »Elyseischen« zu setzen.

Text von **Joseph Christian Freiherrn von Zedlitz** (1790—1862), Gedichte 1859 (zuerst 1832) S. 21. Die erste Anregung dazu gab eine Romanze von H. Seidel, »Das Grab im Walde« (Minerva 1810, S. 259). — Varianten: S. 16, Z. 3 wirbelnd emsig — 17,4 Grab — 18,4 aus ihren Gräbern, sie nehmen's Gewehr zur Hand. [Und

um die zwölfte Stunde, verlässt der Trompeter sein Grab, und schmettert in die Trompete und reitet auf und ab] — 19,3 [Es grinsen die weissen Schädel wohl unter dem Helm hervor, es halten die Knochenhände die langen Schwerter empor] — 22,1 vorüber — 22,2 einen Kreis — 23,1 Frankreich ist — 23,2 Dies ist.

Der Marsch, den Loewe in so genialer Weise dieser gewaltigen Ballade eingewoben hat, ist der alte französische Präsentiermarsch. Über die Entstehungsgeschichte dieses Meisterwerkes der Balladenkunst schreibt mir Loewes Tochter, Frau **Julie von Bothwell**: »Dass mein Vater 12 Jahre alt Napoleon in Halle einziehen sah, habe ich öfter von ihm gehört. Er beschrieb mit lebhaften Farben, wie der Kaiser auf seinem arabischen Schimmel herangeritten kam, seine Generale hinterher. Napoleons Pferd piaffirend; der Kaiser, vor sich hinschauend, ein Bild von Stein, ist er im Nu vorüber gewesen; und das Gefolge, alle Pferde im kurzen Galopp, haben kaum mitgekonnt. Den Eindruck des ganzen Bildes unter den Klängen des französischen Marsches auf den Geist gerade dieses begabten Knaben kann man sich heute, wo seine Geistesrichtung in seinen Werken klargelegt ist, vorstellen; und eben aus diesem Eindruck komponierte er »die nächtliche Heerschau«.

»Loewe sang nicht, ohne den Ausdruck der Seelen- und Geistesbewegung auch im Antlitz wiederzugeben, womit er klar zeigte, dass er die Gestalten der Dichtung im Moment darstellte, und wenn solche Bewegung auch stets massvoll und vornehm blieb, so prägte sich doch dem Zuhörer sein Heinrich, sein Wittekind, Gregor und die heiteren Figuren wie im Hochzeitlied mit unauslöschlichem Meissel im Verständnis und Gedächtnis der Zuhörer. Hier nun entsteigen den Gräbern die Gestalten, die Loewe selbst an sich vorüberziehen sah; sie kommen herbei, die im tiefen Norden, erstarrt in Schnee und Eis, und die in Welschland liegen, wo ihnen die Erde zu heiss, — welcher Schmerz in Loewes Antlitz, wie hob sich dieser Schmerz, um gleich darauf den Nilschlamm und den arabischen Sand zu durchbrechen, und Begeisterung ergriff den Meister u. s. w. Und nun: Staccato! Er kommt! Dort hinten, weit fort, langsam hergeritten, umgeben von seinem Stab, erscheint der Feldherr, wie sonderbar — Loewe glich ihm in diesem Augenblicke!« Hierzu die Bemerkung, dass Loewe nach dem Urteil Th. Hildebrandts, der ihn malte, auch thatsächlich grosse Ähnlichkeit mit Napoleon hatte. An der Stelle: »Die Reihen präsentieren« veränderte Loewe seine ganze Haltung, gewiss hielt er das ‚sempre con una corda' fest, jedoch spielte er kräftig, äusserst fest im Takt und sang stark.« Über die punktierten Noten in der tieferen, beziehungsweise höheren Stimmführung überliefert die Loewesche Familie nachstehende Anordnung:



Über die letzte Vorführung dieser seiner Lieblingsballade durch den Meister selbst im Jahre 1864 berichtet der hochverdiente Loeweforscher **Aug. Wellmer** in seinem Werk »Musikalische Studien und Skizzen, 1884, Hildburghausen, Gadow & Sohn.« Die nächtliche Heerschau gehört zu den wenigen Balladen, die Loewe selbst instrumentiert hat, »und zwar vorzüglich«, wie **Osk. Eichberg**, gelegentlich einer Aufführung in der Philharmonie durch das Philharmonische Orchester im Jahre 1894, urteilte. Loewe komponierte das Werk 1832, es erschien 1833.

Nr. 5. Der Papagei. Vorlagen: 1) Die Original-Ausgabe im Verlage von **W. Damköhler**, Berlin.

Das Werk ist ursprünglich für vierstimmigen Männerchor geschrieben, später vom Komponisten selbst »für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte arrangirt.«

2) Der Entwurf im Skizzenbuche B, S. 90, in der Fassung für Männerchor. Text von **Friedrich Rückert** (1788—1866), Poetische Werke 1868 1,173. — Var.: S. 24, Accol. 27, 71: Belle Alliance (wir haben das zweifellos von Loewe absichtlich gewählte Blücherdeutsch: »Alliangs« beibehalten). S. 27, Z. 3, Und sagst Du mir noch einmal Bum. — Die Schlussstrophe hat Loewe fortgelassen. S. 26, Accol. 1, T. 4. ♯ vor *g* (in der Orig.-Ausg. vergessen) neu hergestellt. Die Ballade, ausgezeichnet durch ihre meisterhafte Darstellung der Tierseele und von rührender Tragik, bildet neuerdings ein besonderes Zugstück **Lilli Lehmanns**.

Ausser diesen 5 Napoleons-Balladen schrieb Loewe noch ein grösseres Chorwerk »Die Kaiserin« oder »Josephinens Weissagung«, Text von Ludwig Giesebrecht, das ebenfalls von Napoleon (Scene: Notre Dame) handelt, indes über den Rahmen unseres Werkes hinausgeht. Endlich könnte man zu den französischen Balladen auch den »gefangenen Admiral« zählen (der mit der in der französischen Königsgeschichte bekannten Erzählung von der eisernen Maske in Zusammenhang gebracht wird); indes gehört dies Werk sachgemässer in den X. Band.

B. Die spanischen Balladen.
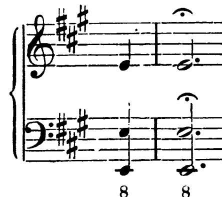
Nr. 6. Die Gruft der Liebenden. Vorlage: Die **Schlesinger**sche Original-Ausgabe.

Die Zweiunddreissigstelnoten in der Begleitung am Anfange und am Ende des Werkes sind in der Vorlage bald in Gruppen zu vier Noten, bald in solchen zu acht Noten gedruckt. Wir setzen, der leichteren Übersichtlichkeit wegen, durchweg vier Noten unter gemeinsame Balken und verbinden je zwei solcher Gruppen mittels eines durchgeführten Balkens zu einer Gruppe höherer Ordnung, die dann immer den Wert eines Viertels darstellt.

S. 29, T. 1, Pfte. r. Hnd. Das ♯ steht in der Vorlage fälschlich vor der letzten statt vor der vorletzten Note.

S. 32, T. 3, viertes Viertel in der Singst. Die neuere Schlesingersche Ausgabe setzt hier einen langen Vorschlag an Stelle des kurzen der Orig.-Ausg. Die Begleitung kann allerdings dazu verleiten; doch wird durch den langen Vorschlag das unbedeutende Textwort »der« zu sehr hervorgehoben, so dass wir schon aus ästhetischen Gründen lieber die Lesart der ersten Ausgabe beibehalten.

S. 34, T. 5, letztes Viertel f, Pfte. In der Vorl. so:



Es ist möglich, dass die beiden 8 nicht auf alles, was im untern System steht, sondern nur auf die tiefsten Noten bezogen werden sollen. In diesem Falle musste eigentlich col vor 8 stehen; doch kann L. dieses Wort hier vielleicht als überflüssig fortgelassen haben, weil es bereits vor der vorhergehenden Note steht. Soll aber zur tiefsten Note die tiefere Oktave angeschlagen werden, so muss das mittlere (kleine) *c* von der rechten Hand mit übernommen werden, was wir in unserm Musiktext durch kleine Noten angedeutet haben. Vergl. hierzu S. 38, Accol. 5, T. 7 und 8.

S. 38, Accol. 3, letzter T. Zwischen diesem und dem nächstfolgenden Takte steht in der Vorl. nur ein Bogen, der von *a* nach *c* (!) geht. Am natürlichsten erscheint es, wenn *a* und *e* aus einem Takt in den andern hinüber gehalten werden. Die Ungenauigkeit in der Orig.-Ausg. ist vielleicht darauf zurückzuführen, dass dort das zweite *a* auf das untere System gesetzt wurde.

S. 43, Accol. 3, T. 3, und Accol. 4, T. 1, nach früherer Beratung mit der Loeweschen Familie statt: »seines Atems Mund« richtiger: »seines Mundes Hauch«.

S. 44, T. 1, l. Hnd. Vorschlagsnote in der Vorl. fälschlich ♯ h (mit weggelassener erster Hilfslinie). Beide Vorschlagsnoten in der Vorl. Viertel.

S. 44, Accol. 3, T. 4, r. Hnd. Der Bassschlüssel steht in der Vorlage fälschlich zwei Takte früher.

S. 44, Accol. 5, T. 2, drittes Viertel, l. Hnd. In der Vorl. mit dem oberen g (wie das vierte Viertel). Die obere Note war zu streichen nach Analogie der vorhergehenden und nachfolgenden Takte.

Text. S. 33, Accol. 4, T. 1. Vorl. dem statt den. S. 42, T. 1. Vorl. den statt der.

Die Dichtung wurde dem Balladenmeister anonym zugeschickt. Loewe glaubte zuerst, sie stamme vom Kronprinzen Friedrich Wilhelm. Nachmals offenbarte sich als Verfasser ein Herr von Puttkamer. Da der Oberlandesgerichtsrat **Eugen von Puttkamer-Plauth,** (1800—1874) der 1831 als solcher nach Stettin kam, Loewe näher trat, und auch u. a. bei der Aufführung von dessen Oper »Neckereien« 1833 den Montenegro sang, so dürfte es kaum zweifelhaft sein, dass letzterer als der Verfasser unseres Textes zu gelten hat. Derselbe (Vater des vor kurzem verstorbenen Oberpräsidenten von Pommern) ward 1835 Landrat des Randowschen Kreises, 1839—1847 Polizeipräsident von Berlin [1845 ward nach ihm dort die Puttkamerstrasse benannt], 1851—1860 Oberpräsident von Posen (vgl. die Geschichte des Geschlechts v. Puttkamer, Berlin 1878—1880 S. 767, wo freilich von seinen dichterischen Versuchen nichts vermerkt ist). Noch werde ich auf die Möglichkeit hingewiesen, dass **Leopold von Puttkamer** (1797—1868) der Verfasser dieser Ballade gewesen sei, da von ihm bekannt gewesen sei, dass er dichte. Auch soll sich Loewe selbst einmal über seine dichterischen Eigenschaften geäussert haben; derselbe stand 1820 als junger Offizier in Danzig, 1826 als Hauptmann bei der Garde-Artillerie-Brigade, 1833 Adjutant bei der Gen.-Inspektion der Artillerie, 1836 Major, 1846 Oberstleutnant, 1849 Oberst, 1853—1860 zu Stettin als Generalmajor, 1863 als General d. Inf. zur Disposition gestellt. Da »die Gruft der Liebenden« aber schon 1832 komponiert ward, Leopold v. P. aber erst 1853 nach Stettin kam, so dürfte die grössere Wahrscheinlichkeit der Urheberschaft zu Gunsten des Eugen v. P. sprechen. Darüber, dass **O. L. Emil v. P.** (1802—74; Jurist in Schlesien, seit 1857 in Potsdam als Geh. Reg. Rat), der in der Geschichte d. Geschl. v. P. als einziger Dichter angeführt wird, der Verfasser unserer Ballade gewesen sei, ist nichts bekannt.

Denselben Stoff behandelt Vogl in seiner Ballade »Der Grabeswächter« (Balladen 1851 S. 69; zuerst 1837); er beginnt erst nach dem Tode der Königstochter Alda und erzählt zum Schlusse, erst nach Jahrhunderten hätten Napoleons Soldaten die Eisenthür gesprengt und die Leichen der Liebenden im Sarge gefunden. Die gemeinschaftliche Sagenquelle beider Dichtungen zu ermitteln ist uns nicht gelungen. Etwas unklar bleiben die historischen Voraussetzungen; denn wenn im Eingange offenbar Toledo als Schauplatz geschildert wird, das erst 1085 den Händen der Araber entrissen wurde, so stimmt dazu weder der Name des Königs Garcias (vgl. über die Könige dieses Namens Ersch-Grubers Allgemeine Encyclopädie 1, 53, 410) noch die Erwähnung Pedros, des Herrschers von Castilien, dem die Tochter Garcias vermählt werden soll. Dass die Königstochter, um der verhassten Heirat zu entgehen, gleich Shakespeares Julia einen Schlaftrunk nimmt, wird zwar nicht ausdrücklich gesagt, muss

aber aus ihren an den Kämmerling gerichteten Worten: »Folg' mir ins unbekannte Land« geschlossen werden.

Die Gruft der Liebenden ist eine der merkwürdigsten und musikalisch hervorragendsten Balladen Loewes, ein Meisterwerk ersten Ranges. Der Eingang, in *A*-dur, dürfte als der geschichtlich und dramatisch vorbereitende Akt zu der ganzen Tragödie zu gelten haben. Schon hier entfaltet sich eine blühende Schilderung und ein Farbenreichtum in Tönen, der staunenswert ist, wobei, unter strenger Wahrung der für das Ganze der Ballade unerlässlichen einheitlichen Grundstimmung, doch den kleinsten Einzelheiten in Bezug auf Charakteristik eingehendste Rechnung getragen wird, — so dem Wogen des Tajos durch die Marmorbrüche (welch Farbenspiel in Tönen für den »grünlichblauen« Strom!), der längst versunkenen Gothenpracht, wo einst der Dom, die Burg am Rebenufer gestanden, und nun die Aloe (welche in Mittel- und Südspanien noch heute turmhoch aufwuchert) emporstarrt, Palme und Lorbeer die Trümmer überschatten, der Citronenbaum aber die zerbrochenen Fensterbogen mit Blüten ausfüllt, dem Flattern der wilden Tauben —; doch schon Anfangs bereiten uns die zu diesem in reichen Harmonien daherwogenden Flutengebraus in starken Kontrast tretenden finster grollenden Bässe auf die Tragik der Ballade vor, welche Empfindung in uns durch das später eintretende Ausmalen des unterirdischen Ganges noch gesteigert wird; worauf wir wieder durch den versöhnend auf uns wirkenden Zug von dem Wanderer, der dort den Mantel breitet und in der Kühle schlummert, beruhigt werden. Die Handlung selbst beginnt dann in dem von Loewe ureigen erfundenen knappen balladenhaften Erzählerton, indem er dabei von *A*-dur in *A*-moll übergeht; gerade die anspruchslose Einfachheit, die sich trotzdem allmählich zu grösster dramatischer Kraftwirkung steigert, wirkt hier ungemein. Die grossartigste Situationswirkung, die feinsinnigste Seelenstimmung ist dem Meister gerade hier gelungen. Kurz, es ist des Feinsinnigen, Herrlichen, Genialen kein Ende. Dabei tritt im Verlaufe des ganzen Werkes eine Verwendung von Motiven oder Themen vor, die Loewe auch mit dieser Arbeit als den Vorläufer R. Wagners erscheinen lässt. Die tiefergreifende Art, in der uns Loewe bei dem Wiedererwachen der Königstochter aus Angst und Zagen durch alle Phasen des Liebeslebens führt, beweist uns, dass dem Meister schon in seiner früheren Zeit das ganze Reich kühner Harmoniefolgen erschlossen war, — wir glauben in dieser ganzen Stelle eine durchaus moderne, unserer Zeit entsprossene Komposition zu hören. Und das alles hat Loewe geleistet auf einen Text hin, der nichts weniger als günstig für die Komposition war. Aber gerade, wo der Text sich am sprödesten erwies, ja an Stellen, wo regellose Metrik waltet, hat sein Genie sich aufs Meisterhafteste erprobt!

Nr. 7. Der Sturm von Alhama. Vorlagen: 1) Die Original-Ausgabe im Verlage von **Fr. Hofmeister**, Leipzig, 2) Geschriebenes Widmungsexemplar mit handschriftlichen Korrekturen Loewes auf der Kgl. Hausbibliothek; letzteres sorgfältig verglichen und ausgenutzt.

S. 48, die beiden letzten Takte, l. Hnd. Auf dem zweiten Viertel Rhythmus so: in Vorl. 2.

S. 52, Accol. 4 ... questo ♪ marcato. Diese Bemerkung (in nicht ganz üblichem Italienisch) ergänzt das vorhergehende »pesante« in dem Sinne, dass jedes einzelne Achtel mit Nachdruck hervorgehoben werden soll.

S. 54, drittletzter Takt, r. Hnd. Drittes Achtel, oberste Note in Vorl. *2a*.

S. 56, T. 1, alte Ausg. hat bei dem Worte »Zorne« auf die Silbe - »ne« $^1/_8$; musste $^1/_4$ stehen und ist dahin geändert.

S. 60, T. 2. Die Tempobezeichnung Andante fehlt in Vorl. 1.

Titel. In Vorl. 1: Spanische Romanze, in Vorl. 2: Spanische Ballade.

Dies Klagelied um die Eroberung der fünf Meilen von Granada in der Sierra Nevada gelegenen Festung Alhama durch die Spanier i. J. 1482 war ursprünglich wohl in arabischer Sprache abgefasst. Der Historiker Perez de Hita, der uns in seiner Geschichte der Zegri und Abenceragen zwei spanische Übersetzungen davon überliefert hat (Wolf y Hofmann, Primavera y flor de romances 1856 1, 274 Nr. 85 a: »Paseábase el rey moro«), berichtet, das Lied habe, so oft es auf den Gassen von Granada gesungen wurde, bei den Mauren solchen Schmerz erregt, dass die Regierung verbot es ferner zu singen. Loewe legte seiner Musik die Verdeutschung zu Grunde, die **Victor Aimé Huber** (1800—1869) in seinen »Skizzen aus Spanien« 1, 228 (1828) gegeben hatte. Ausserdem ist die Ballade ins Deutsche übersetzt worden von Herder in seinen Volksliedern (Werke hsg. von Suphan 25,494), von K. F. von Jariges (Beauregard Pandin, Spanische Romanzen 1823 S. 103; danach W. Alexis im Hermes 1824, 1, 47), Hermann Kurtz (Gedichte 1836 S. 163), Geibel und Schack (Romanzero der Spanier 1860 S. 316), O. L. B. Wolff (Byrons sämtliche Werke übersetzt von Adrian 11. 1830) und Adolf Böttger (Byrons sämmtliche Werke 1844 S. 477). [Vgl. R. Gosche, Die Alhambra 1854 S. 75 und Schirrmacher, Geschichte von Spanien 6, 631.]

Varianten bei Huber S. 52 Z. 4 Hat ein alter Mohr entgegnet — 54, 4 mit ihr auch — 58, 5 Verloren Väter ihre Söhne — 59, 5 König es geboten.

Aus der Wirkung, welche der Gesang dieser Ballade auf die Mauren in Granada übte, lässt sich folgern, dass auch diese Ballade ursprünglich auf gesangliche Ausführung berechnet war und mithin in ihrer ganzen Anlage erst durch die Vermählung mit der Musik ihre vollkommene Ausgestaltung in der Form gewinnen konnte. Der Maurenkönig, von welchem diese Ballade handelt, ist der stolze Muley Hassan, der vorletzte König von Granada, nach welchem der weisse schneeige Gipfel der Sierra Nevada und zugleich höchste Berg Spaniens noch heute seinen Namen trägt.

Hackländer bringt die ersten Strophen dieser Ballade von dem alten Maurenkönig in seinem »Winter in Spanien«, 2, 303 f.

Auf Anraten der Tochter Loewes und aus historisch-sprachlichen Gründen haben wir durchweg anstatt »Mohren« »Mauren« gesetzt (z. B. Maurenkönig). Die Bestätigung der Richtigkeit dieser Massnahme fanden wir in der oben erwähnten Wolffschen Übersetzung. Die Anregung zur Komposition dieser Ballade empfing Loewe 1834 von seinem hohen Gönner Kronprinz **Friedrich Wilhelm von Preussen**, welchem auch die Ballade gewidmet ist, die 1835 erschien.

Nr. 8. Hueska. Vorlagen: 1) Die sorgfältig geschriebene, gut erhaltene Original-Handschrift Loewes, im Besitze der Heinrichshofenschen Verlagshandlung und von letzterer gütigst zur Benutzung verstattet. 2) Die Original-Ausgabe im Verlage von **Heinrichshofen**, Magdeburg.

Folgendes ist durch Vergleichung der Vorlage 1 als Gewinnst für unsere Ausgabe zu verzeichnen:

S. 61, Accol. 2, T. 1 u. 2, der Bogen ist bis zur ersten Note des 2. T. ausgedehnt.

S. 61, Accol. 3, T. 1, die Bogen fangen erst bei der halben Note *h* an.

S. 61, Accol. 3, T. 5, bei [Lo]ran-ca's, Begl. r. u. l. H. auf jedes Viertel einen '.

S. 62, Accol. 4, T. 3, die Melodie war auf das Wort »flücht'ge« zuerst anders weitergeführt, — vielleicht verschrieben.

S. 63, Pfte. r. Hnd. Diese Triolenstelle ist in der Vorl. 2 (ähnlich wie in der Original-Handschr.) nur in den beiden ersten Takten ausgestochen, im weiteren Verlauf aber mit Abkürzungen gedruckt. Dabei steht bald (richtig) = 3 3, bald (falsch) = 3 3 3. Natürlich war im letzteren Falle die Triolenbewegung durch

drei Viertel hindurch beizubehalten, trotz des Fehlers in der Vorlage, der wahrscheinlich auf ein Schreibversehen des Komponisten zurückzuführen sein dürfte. Diese in Oktaven gehaltenen Triolen (natürlich diskret zu spielen) können unmöglich als nur landläufige Musik gelten, dienen vielmehr einem bedeutsamen psychologischen Zwecke. In welcher musikalischen Form sonst wohl sollte sich ein früherer Mohrenfürst vom Niger, der nun seinen glühenden Blick zu Doña Ana erhebt und sich dabei dem europäischen Empfindungsleben nach Möglichkeit anzunähern trachtet, naturgemässer ergehen?

Accol. 5, T. 1, Vorl. 1 u. 2: wiederstrahlt; besser, wie der Dichter in zwei Worten; vgl. hiermit auch das spätere zuwider S. 68, wo auch in L.s Handschr. das e fehlt.

S. 64, Accol. 4, T. 2. Loewe schrieb zuerst wie der Dichter: zerreissen, hat es dann aber dick und deutlich überschrieben: zerrissen.

S. 65, Accol. 2, T. 3 fehlen Staccato-Punkte in Vorl. 2, nach Vorl. 1 ergänzt. Accol. 3, T. 5, fehlt in Vorl. 2 *p*, nach Vorl. 1 ergänzt. Accol. 5, T. 1 nach Vorl. 1 das erste Viertel in der Begl. Stacc.-P. — Auf die Silben »musst du ver-« 3 Keile in der Begleitung, T. 2 u. 3 die Vorschläge in der Begl. ♪ ♪. Accol. 5, T. 3, l. Hnd. In der Vorlage 2, entgegen Vorl 1, steht zwischen den ersten beiden Noten ein Bindebogen, aber nur in der linken Hand. Wohl Stichfehler. Vergl. auch S. 66, T. 2. T. 5 bei den Silben »Deinen trä-« 3 Keile in der Begl.

S. 66, Accol. 1, T. 1 u. 2 Vorschläge ♪ ♪. Accol. 2, T. 2 u. 3 u. T. 4 u. 5 auch in der l. Hnd. Bogen. Accol. 3, T. 2 r. Hnd. 4 Keile.

S. 67, Accol. 2, T. 1. u. 2 < > in der Begl. fehlt in Vorl. 2. Accol. 3, T. 5, Stacc.-P. im Bass. Accol. 4, T. 3 Vorschlag r. Hnd. $^2/_{16}$ *a*. T. 3 u. 5: dreimal Vorschlag ♪ ♪ ♪.

S. 68, Accol. 2, T. 2, l. Hnd. In Vorl. 2 nur Halbe *b*, Druckfehler, in Vorl. 1 richtig ganze Note. T. 3 in der Singst. anstatt · · · nach Vorl. 1: ' ' '. T. 4 r. Hnd. über dem dritten Viertel in r. und l. Hnd. '. Accol. 3, T. 1 erstes und drittes Viertel r. u. l. Hnd. Keile (statt der Punkte). T. 4 über »Liebe« ein >.

S. 69, Accol. 4 »Du verstehst, — nun in die Gondel« beim Dichter: »Du verstehst?« Loewe hat sicher das fraglos gekürzte gegenseitige innerliche Sichverstehen als dem Gange der Handlung angemessener erachtet. Wir setzen vor nun einen —. Accol. 5, T. 4 r. Hnd. über beiden Vierteln ' '.

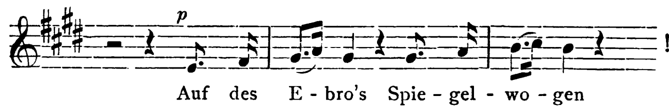
S. 71, Accol. 2. Beim Dichter »blutigen« statt »finsteren«. Loewe, so erzählt die Familie, kam während der Komposition des Hueska erregt ins Gesellschaftszimmer voll Verdrusses darüber, dass Vogl bei der sonst so trefflichen Dichtung eine grosse Dummheit in derselben begangen habe. Er meinte den Ausdruck »ob dem blutigen Beginnen«. Er selbst wusste im Augenblick diesen hier widersinnigen Ausdruck nicht durch den richtigen zu ersetzen. Seine Tochter Julie half ihm darüber hinweg, indem sie ihm den Ausdruck »finsteren« vorschlug.

S. 73, Accol. 1, T. 2 statt ♪ nach Vorl. 1: ♪. Accol. 2, T. 3 u. Accol. 3, (vollst.) T. 1 sind die Verzierungen bei »verschwinden« und »Gebüsche« von Loewe erst bei der Korrektur vorgenommen; daher mochte es kommen, dass die Textsilbe »sche«, in der Vorlage 2 fälschlich beim zweiten Viertel steht; sie gehört natürlich zum dritten.

S. 74, Accol. 2 die ♯ vor den *dis* in Singst. und Begl., sowie das ♯ vor *fis* (mit Keil!) Accol. 3, T. 1 wären eigentlich unnötig, sind aber von L. wohl darum (auch in Vorl. 1) gesetzt, weil er so grosses Gewicht auf die Ausführung der hier hervortretenden Dissonanzen legte.

Von grösster Wichtigkeit sind nun die Abweichungen, welche die Original-Hand-

schrift Loewes für den *E*dur-Satz bietet, S. 70—73 und S. 75. Überraschender Weise findet sich gleich der Anfang dieser Stelle in Vorlage 1 so:



Wir haben diese Melodieführung als massgebend betrachtet und aus Loewes Original-Handschrift in unsere Ausgabe aufgenommen, — für die letzte Seite der Ballade haben wir dann die spätere Loewesche Wendung beibehalten. Letztere hatte er sicherlich noch bei der Korrektur angebracht. Aus einem ganz alten Exemplar der Ballade (es gehört Herrn Dr. Leop. Hirschberg) ist an einer Stelle noch deutlich zu erkennen, wie der ursprüngliche Stich im Sinne der zweiten Fassung auf den Platten abgeändert war. Wir geben für den Hauptteil des Satzes der früheren Fassung aus verschiedenen Gründen den Vorzug; u. a. weil sie charakteristischer wirkt, und weil sie alte spanische Motive benutzt, wie sie z. B. im »Sturm von Alhama« (»warum rufst du uns, o Herr?«) und in dem letzten »wehe mir, Alhama« vorkommen.

Auch die Vorschlagsnoten des *E*dur-Satzes, die ohnehin bei ihrer Regellosigkeit einiges Kopfzerbrechen verursacht hatten, lassen sich nach der Originalhandschrift leichter bestimmen. Zunächst lässt Loewe dieselben an den Stellen »gleitet« und »hält« ganz fort; im Übrigen aber will er offenbar, auch auf die Gefahr hin, in diesem Punkte inkonsequent zu erscheinen, möglichste Beweglichkeit und Abwechselung in die gleichmässig dahingleitende Gondelfahrt und dementsprechend die Seelenstimmung der beiden Fahrenden bringen. Wir setzen darum genau so, wie die Vorlage 1 es uns an die Hand giebt; S. 72, Accol. 2, T. 1 stellten wir 𝅘𝅥𝅮 aus später vorgenommener Rasur, aber noch deutlich erkennbar geblieben, wieder her. Im Übrigen möge zu dieser ganzen Principienfrage, was die Vorschlagsnoten bei Loewe betrifft, folgendes gesagt sein: Man ist heute mehr und mehr davon abgekommen, auf das Studium der Feinheiten von Vorhalten und Vorschlägen, wie es von Joh. Seb. Bach angebahnt und von den alten Meistern ausgearbeitet und fortgesetzt worden ist, tiefer eindringende Sorgfalt zu verwenden. Loewe wandelt, was diesen Punkt anlangt, zwar formell in den Bahnen der alten Meister, verwertet diese Grundsätze aber in neuer und sinnreicher Weise für die Zwecke des von ihm geschaffenen Balladenstils. Wir behalten uns vor, am Schlusse des Werkes nochmals hierauf kurz zurückzukommen.

Text von **Johann Nepomuk Vogl** (1802—1866), Balladen und Romanzen, neueste Folge 1841 S. 4 = Balladen 1851 S. 152: »Donna Anna«. Varianten: S. 65, Z. 3 giebt's zu verrichten — 67, 2 wo die Aprikos' zu schauen — 67, 4 Und zum Schlag des Ruders — 70, 2 gaukelt hin und her — 70, 3 lenkt Huescas Arm — 71, 2 ob dem blutigen Beginnen. — Ana schreiben wir im Einverständnis mit der Loeweschen Familie nach spanischer Art, mit einem n, doch wird es ausgesprochen wie im Deutschen Anna.

Diesen 3 gewaltigen Balladen liessen sich noch andere spanische Nummern anreihen, so der Pilgrim und die Leiche von St. Just, die indes schon im 4. Bande unter die Karls-Balladen eingereiht sind, sowie die spanische Romanze »Zumalacarregui«, die, weil auf Veranlassung Kronprinz Friedrich Wilhelms komponiert, dem Hohenzollernbande (5) eingefügt ward. Auch ist ein (ungedrucktes) Duo espagnol für Viola und Pianoforte von Loewe vorhanden, das thematische Anklänge an den Sturm von Alhama bekundet. Hueska bahnt den Übergang zu dem nachstehenden gigantischen Balladencyklus an:
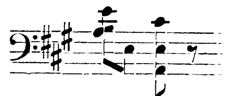
C. Orientalische Balladen und Gesänge.
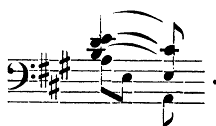
Zu Nr. 9 bis 11. Drei Balladen von Freiligrath.

Vorlage: Die Original-Ausgaben im Verlage von **Pietro Mechetti qm. Carlo**, Wien.

Nr. 9. Der Mohrenfürst.
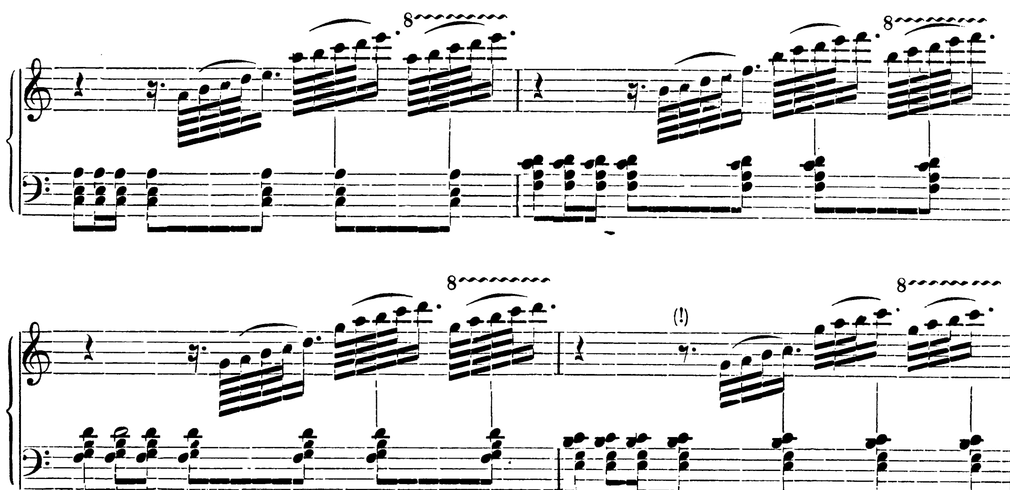
S. 80, T. 3 und 5 r. Hand stehen in der Vorl. zwischen dem 2. und 3. Viertel Bindebögen, und zwar im ersten Falle zwischen den Noten *cis* und das andere Mal zwischen den Noten *c* und *cis*. Da der Pralltriller den erneuten Anschlag des *cis* fordert, so lassen wir den Bogen bei diesen Noten fort, setzen ihn aber beide Male zu den unteren Noten *c*.

S. 80, T. 4, zweites und drittes Viertel, l. Hnd. in der Vorl. so: 

Wohl nur durch Versehen des Stechers in dieser mangelhaften Darstellung. Wir geben die Stelle so wie sie sonst stets erscheint: .
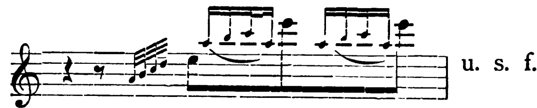
S. 81, T. 1, Pfte. *mezzo forte* steht in der Vorl. um ein Achtel später, also erst am Anfange des nächsten Taktes, gehört aber schon hierher.

S. 82. Die letzten vier Begleitungs-Takte lauten, genau
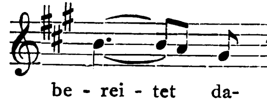


Die ganze Stelle ist in dieser Fassung etwas unklar hinsichtlich der rhythmischen Einteilung. Nur der letzte Takt vermag uns, abgesehen von der zweiten Pause, an deren Stelle eine Sechzehntelpause mit Punkt stehen sollte, einen Fingerzeig für die richtige Auffassung zu geben. Aus demselben geht nämlich klar hervor, dass die letzten längsten Noten der drei Gruppen in der rechten Hand mit den von der Linken gespielten Achteln zusammenfallen sollen. Eine andere Ausführung dürfte übrigens bei dem schnellen Tempo des Stückes schon aus technischen Gründen unmöglich sein. Wenden wir dieses als richtig erkannte Prinzip auch auf die drei vorhergehenden Takte an, so haben wir, um alles in Ordnung zu bringen, nichts weiter zu thun, als die ersten vier Noten jeder Gruppe in Hundertachtundzwanzigstel, die letzte Note im Takt dagegen in ein Achtel zu verwandeln.

Die Stelle wird sich bei Anwendung der von uns vorgeschlagenen Einteilung klanglich also ungefähr so darstellen:



Nr. 10. Die Mohrenfürstin. S. 84, Accol. 2, T. 1, letzte Hälfte. In der Orig.-Ausg. so:



Nr. 11. Der Mohrenfürst auf der Messe. Bei dem Dichter **Ferdinand Freiligrath** (1810—1876), Gedichte 6. Aufl. 1864 S. 39 bilden diese drei Stücke nur eine Zweiheit unter dem Titel »Der Mohrenfürst«; die beiden Balladen »Der Mohrenfürst« und »Die Mohrenfürstin« sind im ersten Abschnitte zusammengefasst. — Varianten: S. 80, Z. 3 dunkle hervor — 84, 1 So tobt der Kampf — 85, 1 f. Persias Flut gebar — 85, 3 Federn und den Hals — 96, 1 trocknem Auge — 96, 4 den Löwen, den Tiger.
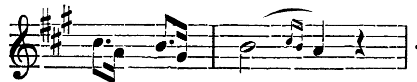
Über die ästhetische und musikalische Bedeutung dieses Loeweschen Riesenwerkes ist man sich heute wohl einig. Es dürfte schwerlich wieder ein Gesangswerk für eine Singstimme mit Klavierbegleitung von so breiter einheitlicher Grundlage, so kühnem Aufbau, so gewaltigem Umfange und doch dabei solcher Feinmalerei im Kleinen in der gesamten Musikliteratur geben wie dieses Werk, mit welchem Loewe auch den Höhepunkt seines Könnens als Balladenmeister erreicht hat. **Felix Weingartner** hat es vor einer Reihe von Jahren instrumentiert. Solchergestalt ist es hier verschiedentlich vom Philharmonischen Orchester aufgeführt zu dem Gesange der Frau **Gisela Staudigl,** einer Loewesängerin ersten Ranges. Auch Frau **Lilli Lehmann** singt neuerdings diesen Balladencyklus und brachte, als echte Altmeisterin dramatischer Vortragskunst, dies Loewenwerk mit **Rislers** Begleitung am Flügel November 1898 zu grandioser Wirkung. Loewe komponierte den Mohrenfürsten 1844; er erschien in demselben Jahre.

Nr. 12. Der Asra. Vorlagen: 1) Die Original-Ausgabe im Verlage von **C. Weinholtz,** Braunschweig, Opus 133.
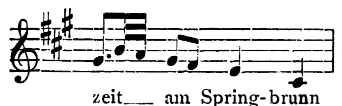
S. 100, letzter T., l. Hnd. Die unter der Fermate stehenden Noten in der Vorl. fälschlich halbe.

S. 101, Accol. 4, Anfang schreibt L.: con sforza, wir setzen dafür forza, weil es ein Substantiv sforza im Italienischen nicht giebt.
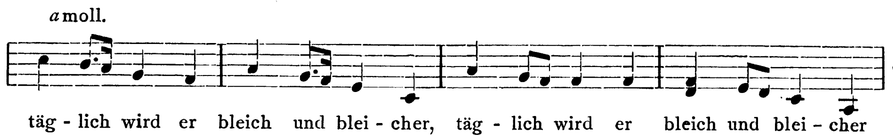
2.) Loewes handschriftlicher Entwurf auf losem Blatte, von der Loeweschen Familie übermittelt, die Singstimme (mit Ausschnitt der ersten 4 Takte) und Zwischenspiel hinter »Sippschaft«, — auch einen Teil des Vorspiels enthaltend. In letzterem war die zweite Hälfte des siebenten und der achte Takt ursprünglich so entworfen:



S. 99, Accol. 3, T. 1:



Noch nicht in der endgiltigen Form ausgearbeitet findet sich die Partie: »Täglich ward er bleich und bleicher«, nämlich so:



In der Art finden sich noch einige kleinere Abweichungen, so auch in der Melodieführung am Schlusse, die eben nur ergeben, dass Loewe diesen ersten Entwurf nachmals nur reifer und reicher ausgearbeitet hat.

Der Text ist von Heinrich **Heine** (1799—1856) gedichtet: Romanzero 1851 = Dichtungen 1872 4, 57. In Loewes Original-Ausgabe wie in seinem handschriftlichen Entwurf: Mahomet (statt: Mohamed, wie bei Heine). Loewe komponierte seinen Asra höchstwahrscheinlich 1863; er erschien 1867.

Bilder des Orients.

Vorlage: Die Original-Ausgabe im Verlage von **Breitkopf & Härtel**, Leipzig, als Opus 10 komponiert 1833, erschienen 1834.

Wenn diese »Bilder des Orients« als zu den »Orientalischen Balladen und Gesängen« gehörig den »Balladen nationalen Gepräges« einverleibt werden, so fallen wir hiermit nicht etwa aus dem Rahmen der Gesamt-Ordnung. Wohl sind die »Orientbilder« keine Balladen; aber sie weisen doch Balladenform auf, wie gleich das erste »Die Geister der Wüste«, wie »Ali und Fatme«. Oder sie sind andererseits, wie »Melek und Maisuna«, wie »Assad und Gulhinde« mit ähnlichem Rechte, wie es Loewe selbst mit seinem »Bergmann« (Op. 39) gethan, als »Liederkreise in Balladenform« zu bezeichnen. Nachdem die durch Beethoven, Loewe, Schubert, Schumann in die Musikwelt eingeführten »Liederkreise« so grosse Bedeutung für die Musik-Literatur erlangt haben, hielten wir es für angemessen, auch für Loewes »Orientbilder« den Begriff »Liederkreis« anzuwenden anstatt des Begriffes »Kranz«, der hier weder einen inneren Zusammenschluss der einzelnen Nummern, noch eine einheitliche Abrundung des Ganzen erforderte. H. Stieglitz bietet im ersten Bande seiner »Bilder des Orients« lediglich solche aus Arabien, im zweiten Bande nur solche aus Persien. So ergab sich ein Arabischer Liederkreis und ein Persischer Liederkreis. Thatsächlich hatte Loewe aus Stieglitz' Liederkreis »Melek und Maisuna« 6 unter sich eng zusammenhängende Nummern gewählt, zu denen »die Geister der Wüste« (beim Dichter unter den »Söhnen der Wüste») trefflich den Eingang bilden und der (an sich schon zu unserem Liederkreise gehörende) »verschmachtende Pilger« auf die Hauptperson hinleitet. Andrerseits aber könnte »Maisuna am Brunnen« nicht länger aus diesem Kranze herausgerissen bleiben, da dieses Lied ja gerade den rechten Abschluss unseres Liederkreises bildet. Die »Bilder der Heimath aus Persien« bieten neben dem balladenhaften Wechselgesang zwischen »Ali und Fatme« den entzückenden Liederkreis »Assad und Gulhinde«, der in Bezug auf Einheitlichkeit und Abrundung überhaupt nichts zu wünschen übrig lässt.

Nr. 13. Die Geister der Wüste. Die Dichtung ist aus den »Bildern des Orients« von **Heinrich Stieglitz** (1801—1849) 1, 20 (1831) entnommen, und zwar aus dem Cyklus »Die Söhne der Wüste«. Varianten: S. 102, 1 stürzt auf's — 102, 2 Hui] ist ein Zusatz Loewes — 102, 3 Oasis heult' ich und lag, konnt' — 104, 2 zum staub'gen Pfad — 104, 2 Hui] Zusatz Loewes — 104, 4 sein starrend Blut.

Nr. 14. Der verschmachtende Pilger. Der Text stammt gleich den folgenden Nummern 15—19 aus dem Cyklus »Melek und Maisuna« in den »Bildern des Orients« von **Heinrich Stieglitz** 1, 94; doch hat Loewe die beiden ersten Strophen des Gedichtes fortgelassen, das bei Stieglitz »Der Verschmachtende« betitelt ist.

Nr. 15. Melek in der Wüste. Text bei **H. Stieglitz** 1, 71. — Varianten: S. 108, 1 erlägest doch — 109, 1 wird Gebet — 109, 3 die Oase gegossen — 110, 3 dem ihr dürstend — 110, 4 Auf, mit der Vögel.

Nr. 16. Die Oasis. Text bei **H. Stieglitz** 1, 73.

Nr. 17. Lied eines Vögleins in der Oasis. Text bei **H. Stieglitz** 1, 74.

Nr. 18. Melek am Quell. Text bei **H. Stieglitz** 1,76; »Am Quell«. — Varianten: S. 115, 1 mein gutes Ross — 117, 4 von der Geliebten.

Nr. 19. Maisuna am Brunnen. Text bei **H. Stieglitz** 1, 88.

Nr. 20. Ali im Garten. Text bei **H. Stieglitz,** Bilder des Orients 2, 143 (1831) in dem Cyklus »Ali und Fatme« Nr. 5—6. — Variante: S. 124, 3 meiner Seele bangen Schmerz.

Nr. 21. Assad mit dem Selam. Text bei **H. Stieglitz,** Bilder des Orients 2, 114 (1831) in dem Cyklus »Assad und Gulhinde«, aus dem auch die drei folgenden Nummern entlehnt sind.

Selam, Blumengruss. **Amaranthe,** Sammetblume, Fuchsschwanz.

Nr. 22. Taubenpost. Text bei **H. Stieglitz** 2, 116.

Nr. 23. Gulhinde am Putztische. Text bei **H. Stieglitz** 2, 117. — Varianten: S. 130, 2 schwellender wallet — 134, 5 zeichnet liebend.

Lar, die Hauptstadt der persischen Provinz Laristan. **Tulbend,** der Turbanbund. **Henna,** gelber Farbstoff aus den Blättern der Alkannawurzel.

Nr. 24. Abendgesang. Text bei **H. Stieglitz** 2, 122.

Die Zahl der »orientalisch« gefärbten Werke Loewes ist mit diesem Abschnitte ja freilich nicht erschöpft; es hätten z. B. auch die indischen Legenden (Mahadöh, der Paria), auch die arabischen Legenden (das Wunder auf der Flucht, der Traum der Witwe) diesem Bande einverleibt werden können; doch gehören jene sachgemäss in den zweiten »Goethe-Loewe«-Band, diese in den zweiten »Legenden«-Band. Im Übrigen hat sich Loewe auch sonst vielfach als schaffender Künstler auf dem Gebiet des Orientalischen bewegt, so in den Opern »Rudolf«, »Malek-Adhèl«, den »Drei Wünschen«, den Oratorien »Die Zerstörung von Jerusalem«, »Hiob«, dem »Hohen Lied«, in dem Duett »an Sami«, in der »Zigeunersonate« u. s. w.

Herzlichen Dank sage ich für die grundlegende Mitwirkung an der Herstellung auch dieses VI. Bandes den hochverehrten Mitarbeitern Herrn **Fritz Schneider,** dem technischen Mitleiter, und Herrn Dr. **Joh. Bolte**, sowie für die viele Mühewaltung Herrn Dr. **Leop. Hirschberg,** für freundliche Auskünfte und Fingerzeige den Herren **Otto Frank**-Berlin, Geh. Rat **E. Friedel**-Berlin, **Bernhard Schmidt**-Halle, und für all die gütigen Nachweise Loewes edler Tochter Frau **Julie von Bothwell**. Ganz besonderen Dank sodann sage ich Herrn **Robert Lienau** (Schlesingerscher Verlag, Berlin) und dem **Heinrichshofen**schen Verlag (Magdeburg) für die gütige und uneigennützige Gestattung der Benutzung der Original-Handschriften Loewes zu den Balladen »Sankt Helena« und »Hueska«.

Berlin, den 17. März 1900.

Dr. Max Runze.

INHALT.

Französische, spanische und orientalische Balladen.

E. Französische Balladen.

Fünf Napoleons-Balladen.

F. Spanische Balladen.

G. Orientalische Balladen und Gesänge.

Bilder des Orients.

I. Kranz. Wanderbilder aus Arabien.

Melek und Maisuna. Arabischer Liederkreis.

II. Kranz. Bilder der Heimath aus Persien.

Assad und Gulhinde. Persischer Liederkreis.